

L'industria cinematografica, tra patriottismo e mercato

Giaime Alonge, Silvio Alovio¹

1. La produzione cinematografica: segnali di crisi

Sul finire dell'estate 1914 una rivista torinese così commenta la drammatica situazione internazionale conseguente alla dichiarazione di guerra dell'Austria alla Serbia: «la calamità della Guerra Europea distrugge uomini a migliaia e impoverisce popoli di ogni paese, annichilendo industrie fiorenti, ricacciando la civiltà indietro, ed arrestando il progresso evolutivo di ogni nazione»². Sono parole che esprimono una condanna senz'appello della violenza bellica, ispirate da un pacifismo molto risoluto. Il dato singolare, però, è che la citazione appena riportata non è tratta da una pubblicazione socialista o cattolica dell'epoca, ma da una rivista di cinema, «La vita cinematografica», forse la più prestigiosa tra le tante che affollavano allora il panorama editoriale torinese di settore³. Alcune settimane dopo – siamo ora nell'autunno del 1914 – il professor Arnaldo Monti, personalità non secondaria dell'interventismo torinese⁴, firma sulle pagine della stessa rivista un interminabile e infiammato appello alla guerra⁵. I due interventi testé ricordati evidenziano un'evidente contraddizione interna al mondo del cinema torinese, che però non deve stupire. Da un lato, infatti, nell'industria cinematografica torinese, allora la più importante in Italia, ci sono non poche personalità e realtà favorevoli all'ingresso in guerra, mosse da sincero patriottismo o da ragioni magari più strategiche che tenderemo a chiarire a conclusione del presente contributo: si veda il caso ben noto di Nino Oxilia, che si arruola come volontario nel 1915 e muore il 18 novembre 1917 colpito da una granata sul Monte Tomba (sarà poi insignito di una laurea *ad honorem* postuma dall'Università di Torino nel 1918⁶), o il caso del cinema Ambrosio (gestito

¹ Il saggio è stato discusso, progettato e organizzato nella sua interezza da ambedue gli autori. In particolare il paragrafo 1 è opera di S. Alovio, il paragrafo 3 è opera di G. Alonge, mentre il paragrafo 2 è stato redatto congiuntamente.

² *La Federazione Cinematografica*, «La Vita cinematografica», a. V, n. 34-35, 30 agosto-7 settembre 1914, p. 2.

³ Sulle riviste torinesi del cinema muto cfr. Micaela Veronesi, Paolo Poncino, *La stampa cinematografica piemontese*, in Renata Allio (a cura di), *Atlante della stampa periodica del Piemonte e della Valle d'Aosta (1789-1989)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1996; S. Alovio, Marco Grifo, *I libri e le riviste*, in Donata Pesenti Campagnoni, Carla Ceresa (a cura di), *Tracce. Il cinema muto torinese nella collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino – Milano, Il Castoro – Museo Nazionale del Cinema, 2007, pp. 171-188.

⁴ L'interventismo militante di Monti, molto attivo anche nella sua professione di insegnante, fu bersaglio di ripetuti attacchi da parte del giovane Gramsci, cfr. in particolare gli articoli pubblicati sull'edizione torinese dell'«Avanti!» tra il 1916 e il 1918 (*Arnaldo, o le vibrazioni d'amore*, *La scuola italiana*, *Lazzaronismo*, *Un cretino*), ora anche (i primi tre) in Antonio Gramsci, *Sotto la Mole. 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1960, e (il quarto) in Id., *La città futura. 1917-1918*, Torino, Einaudi, 1982.

⁵ Arnaldo Monti, *Per la terza Italia*, «La Vita cinematografica», a. V, nn. 38-39, 15-22 ottobre 1914.

⁶ Oxilia in verità si era trasferito a Roma nel 1914, dove lavorava come direttore di scena negli studi della Cines, ma era rimasto sempre profondamente legato agli ambienti, culturali e cinematografici, torinesi. Proprio a Torino aveva mosso i suoi primi passi come regista con la Savoia Film di Pier Antonio Gariazzo (cfr. Vittorio Martinelli, *Nino Oxilia*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano muto (1905-1916)*, Roma, CNC Edizioni, 1991, pp. 71-86).

dall'avvocato Giuseppe Barattolo, concessionario dell'omonima casa torinese⁷), promotore o sostenitore – come si dirà meglio nell'ultimo paragrafo – di numerose iniziative di propaganda interventista e patriottica. Dall'altro lato, però, gli ambienti del cinema torinese, quanto meno sino alle “radiose giornate” di maggio, mantengono un atteggiamento nettamente ostile al conflitto europeo e a un possibile intervento dell'Italia.

Le ragioni che ispirano questa scelta neutralista sono molteplici, e diverranno sempre più evidenti al progressivo inasprirsi del conflitto. In primo luogo per un cinema come quello torinese, fondato sulle esportazioni internazionali, una paralisi degli scambi commerciali rappresenta un'eventualità letale. La produzione cinematografica cittadina inoltre dipende, per la fornitura della pellicola vergine, dalla Germania e – in misura minore – dalla Francia, paesi belligeranti e quindi di certo non più così disponibili, dopo la loro entrata in guerra, ad esportare un materiale esplosivo, e dunque potenzialmente bellico, come la nitrocellulosa. Le scorte di pellicola vergine rischiano quindi di esaurirsi, un'eventualità scongiurata solo dalle forniture delle ditte americane (prime fra tutte la Eastman Kodak), che però approfittano della situazione e alzano i prezzi. Le banche infine non concedono più crediti, mentre problemi non secondari derivano anche dai richiami alle armi, in prima battuta del personale tecnico-artistico francese, strategico in alcune case come l'Itala Film⁸ e la Cenisio⁹, e pochi mesi dopo (dalla primavera del 1915) anche del personale italiano.

Si comprende allora per quali ragioni, quando, alla fine di luglio 1914, si annuncia l'inizio della guerra, molte case torinesi manifestino forti preoccupazioni, e alcune sembrino persino colte dal panico. Società come l'Ambrosio e la Photo-drama Company (costituita solo pochi mesi prima con i capitali americani dell'imprenditore George Kleine¹⁰) chiudono temporaneamente gli stabilimenti, altre, come la Savoia Film, licenziano tutto il personale e pagano solo più a cachet; altre ancora, come la Pasquali & C., l'Itala Film e l'Aquila Film, tengono aperti i loro teatri ma decurtano i salari dal 20 al 50%. Il 4 agosto, un'assemblea nazionale dei produttori di cinema, convocata nella capitale a tempo di record sulla scia della conflagrazione europea, e alla quale prendono parte anche le società torinesi, delibera a maggioranza la sospensione immediata delle attività: la decisione non

⁷ Giuseppe Barattolo (1882-1949), uno dei maggiori industriali del cinema muto italiano, alla vigilia della guerra era passato dal noleggio alla produzione, fondando a Roma la Caesar Film (cfr. Aldo Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani, 2015, pp. 151-162).

⁸ Nel febbraio 1915 la rivista torinese «La cinematografia italiana ed estera» (cfr. *Mobilizzati dell'Itala Film in Francia*, a. IX, n. 4, 28 febbraio 1915, p. 72) pubblica l'elenco dei francesi dell'Itala Film richiamati alle armi: l'operatore Georges Caillaud, gli attori Alexandre Bernard, Emile Vardannes e Larousse, il direttore di scena Vincent Dénizot. Quest'ultimo, riformato dopo sei mesi passati in artiglieria, ritorna a Torino e riprende subito il lavoro all'Itala, realizzando nel 1915 importanti titoli della casa (primo fra tutti, *Maciste*, il primo di una lunga serie di film incentrati sul gigante buono interpretato da Bartolomeo Pagano).

⁹ Nell'estate 1914 René LePrince, uno dei più importanti direttori di scena della Cenisio, e altri francesi attivi nella sua troupe, sono richiamati in Francia.

¹⁰ Sulla sfortunata avventura produttiva della Photo-drama, pronta a entrare in attività proprio durante i primi giorni della guerra europea, cfr. Paolo Cherchi Usai, *Un américain à la conquête de l'Italia (George Kleine à Grugliasco, 1913-1914)*, «Archives», nn. 22-23 e nn. 26-27, 1989.

sarà mai resa operativa, se non con poche eccezioni, ma è un sintomo dell'incertezza e dell'allarme del periodo. A non pochi osservatori del settore, tuttavia, questi provvedimenti, ritenuti «odiosi e fuor di posto»¹¹, paiono effetti di una reazione eccessiva, o quanto meno precipitosa, e quindi sospetta. Da più parti si ipotizza che questa sorta di serrata padronale sia una mossa premeditata, per nascondere pre-esistenti difficoltà economiche e organizzative. «Il momento attuale – si legge per esempio su «La vita cinematografica» – non deve essere sfruttato per mascherare intrighi e coprire magagne; non si prenda a pretesto l'improvviso scoppio della guerra per cercare di liberarsi da impegni – che bisogna assolutamente mantenere – con misure illegali ed antipatiche, che non troverebbero alcuna giustificazione e non servirebbero certo a salvare qualche critica situazione!»¹². La stampa di settore, dunque, parla di “intrighi”, di “magagne” e di situazioni critiche. Che cosa sta succedendo? A ben vedere, in effetti, il 1914 non rappresenta, nella parabola del cinema torinese, solo l'anno apicale di *Cabiria* (presentato dall'Itala Film di Giovanni Pastrone nell'aprile di quell'anno) e di altri magnificenti kolossal come *Nerone e Agrippina* (diretto da Mario Caserini per la Film Artistica Gloria), *Delenda Carthago!* (di Luigi Maggi, S.A. Ambrosio) o *Salambò* (di Domenico Gaido, Pasquali & C.) Non è solo l'anno in cui Gino Pestelli, sulle pagine del «Secolo XX», edifica il mito, destinato a durevoli fortune¹³, di Torino “filmopoli”¹⁴. «La crisi – come si osserva sempre sul principale periodico cinematografico della città – in realtà esisteva – e gravissima – già molto tempo prima del verificarsi dei tragici avvenimenti odierni»¹⁵. Già nei primi mesi del 1914 le principali case cinematografiche torinesi sono in affanno, protagoniste di un trend negativo che proseguirà, aggravandosi, durante i lunghi anni del conflitto.

Quando l'Austria Ungheria dichiara guerra alla Serbia, quindi, il cinema torinese è già in notevoli difficoltà. Nei mesi che segnano il drammatico precipitare della crisi europea, il polo cinematografico locale pare peraltro più preoccupato dall'imminente riforma fiscale progettata dal ministro delle Finanze Facta che dall'addensarsi dei venti di guerra sullo scacchiere internazionale. Le nuove imposte si prospettano infatti come decisamente meno eludibili, perché sostituiscono la vecchia tassa sugli incassi lordi quotidiani dichiarati dalle sale con un bollo sui biglietti d'ingresso. Poi, certo, il conflitto mondiale aggrava i problemi, per le ragioni di cui si è detto poc'anzi. Nell'autunno-inverno 1914, quindi, le case torinesi, afflitte da problemi vecchi e nuovi, non sanno o

¹¹ *La guerra*, «La Vita cinematografica», n. 29, 7 agosto 1914, p. 38.

¹² *Ibidem*.

¹³ Sulla lunga fortuna, storiografica e non solo, del mito di «Torino come Hollywood» cfr. Alberto Friedemann, *Il mito del cinema torinese. 1906-1918*, in Maria Vassallo (a cura di), *Insegnare storia con il cinema muto*, Mantova, Associazione Clio 92, 2006, pp. 66-67; S. Alovio, *Il cinema muto torinese: un bilancio provvisorio tra mito e storiografia*, in D. Pesenti Campagnoni, C. Ceresa (a cura di), *Tracce. Il cinema muto torinese nella collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino – Milano, Il Castoro – Museo Nazionale del Cinema, 2007, pp. 22-33.

¹⁴ Cfr. Gino Pestelli, *Filmopoli*, «Il Secolo XX», a. XIII, n. 2, 1914, pp. 177-184. Sul contributo di Pestelli si leggano le pagine iniziali di Gianni Rondolino, *Torino come Hollywood*, Bologna, Cappelli, 1980.

¹⁵ *Le grandi incognite dell'industria cinematografica nazionale*, «La Vita cinematografica», a. V, nn. 34-35, 15-22 ottobre 1914, p. 37.

non possono trarre profitto dai vantaggi commerciali della neutralità¹⁶, e dalle temporanee difficoltà delle case francesi, in particolare la Pathé e la Gaumont, sino ad allora egemoni sul mercato europeo e comunque pronte, già dalla seconda metà del 1915, a riorganizzarsi per una rinnovata e incisiva presenza sul mercato italiano¹⁷.

La produzione ristagna, e a complicare il quadro interviene anche un inverno particolarmente rigido, che di certo non agevola le riprese e aumenta i costi per l'uso massivo dell'illuminazione artificiale (penalizzando non tanto le grandi società, i cui teatri di posa erano oramai elettrificati, ma le piccole case, i cui stabilimenti erano sprovvisti di luci elettriche).

Nella primavera del 1915 l'allarme pare cessato e si ricomincia a lavorare. Anzi, sembra farsi strada un immotivato ottimismo, opposto e speculare rispetto al pessimismo di agosto, che porta alla fondazione di nuove società. Nel 1915, si registra il più alto numero di fondazioni di imprese di produzione nella storia del cinema torinese: un dato assolutamente sconcertante, se si considera la congiuntura settoriale così sfavorevole. Speculatori e dilettanti paiono tardivamente allettati dalla speranza di approfittare della neutralità italiana per imporsi sul mercato europeo, ma le società nate in questa fase sono piccole e fragili, gestite da incompetenti, e nessuna di esse sopravvive alla fine della guerra.

A fonte di questa apparente vitalità del settore, l'entrata in guerra dell'Italia, nel maggio 1915, accresce le difficoltà. I mercati esteri si chiudono progressivamente, anche per l'innalzamento dei dazi doganali (particolarmente onerosi quelli introdotti dal Regno Unito¹⁸) e per l'adozione di misure protezionistiche: crollano le esportazioni non solo, come è ovvio, in Germania, ma anche in Russia (l'ingresso nel conflitto di Bulgaria e Impero Ottomano chiude il passaggio dei film da sud) e Gran Bretagna, dove la presenza di film italiani si riduce al lumicino (non impedendo però la distribuzione, nel 1917, di un'importante produzione torinese come *La guerra e il sogno di Momi*, il primo film di animazione italiano, diretto da Segundo de Chomon per l'Itala Film). Nell'inverno 1915-1916 Ambrosio si reca negli Stati Uniti per verificare se sussistano ancora le condizioni per potenziare le esportazioni oltreoceano. Pur sostenendo in seguito, anche con interviste e dichiarazioni molto lucide, il primato stilistico del cinema italiano¹⁹, Ambrosio capisce, prima di altri, che ormai i film prodotti dalle case torinesi non «si confanno più agli occhi americani, che,

¹⁶ Già nell'agosto 1915, per esempio, gli esercenti viennesi proclamano il boicottaggio dei film francesi, dichiarando che «d'ora innanzi non si serviranno più che dalle case tedesche, svedesi e italiane» (Pier da Castello, *Il boicottaggio delle film francesi proclamato dai cinematografi viennesi*, «La Vita cinematografica», a. V, 30 agosto - 7 settembre 1914).

¹⁷ Tra l'estate 1914 e la fine del 1918, almeno il 10% dei film programmati nelle sale di primo passaggio a Torino è di provenienza francese (primo paese esportatore, seguito dagli Stati Uniti e dalla Danimarca): si tratta di una percentuale significativa, soprattutto se si considera la drammatica situazione interna della Francia durante il conflitto.

¹⁸ Cfr. «Il Momento», 9 ottobre 1915.

¹⁹ Cfr. ad esempio Arturo Ambrosio, *La mise en scène*, «L'Arte muta», a. I, nn. 6-7, 15 dicembre 1916-15 gennaio 1917.

assuefatti già al nuovo genere, vogliono scene ambientate al loro gusto»²⁰. A rallentare ulteriormente la produzione interviene anche, come si è anticipato, la crescente mobilitazione del personale tecnico-artistico. La lista dei richiamati alle armi inizia ad infoltirsi già dall'estate 1915. Nell'autunno di quell'anno si registra il primo importante caduto in battaglia del cinema torinese, Cesare Quest, più noto con lo pseudonimo di Tartarin, protagonista tra il 1912 e il 1914 di decine di comiche per la Centauro Film. L'attore, riportano con orgoglio le riviste di settore, muore gridando «Viva l'Italia! Viva Turin!»²¹. Nell'autunno dell'anno successivo cade sul fronte del Pasubio Guido Volante, poeta e promettente soggettista per l'Ambrosio, mentre l'ultimo caduto legato al mondo del cinema torinese è probabilmente Leo Ragusi, attore per l'Ambrosio, la Pasquali e l'Aquila, colpito a morte nell'autunno 1918.

La chiamata alle armi non prevede naturalmente distinzioni di trattamento tra direttori di produzione, *metteurs en scène*, attori, scenografi, sceneggiatori ecc.. Ad essere in prima linea, però, sono soprattutto gli operatori, chiamati a filmare le operazioni militari²². Nell'estate 1916 viene gravemente ferito Giacomo Farò, operatore della Gloria, e muore Carlo Setragno, operatore dell'Itala e dell'Aquila, colpito mentre fotografava «le posizioni del nemico»²³. La mobilitazione in alcuni casi porta persino alla chiusura di piccole società: nei primi mesi del 1916, per esempio, il richiamo alle armi di Oreste Bachi, co-fondatore della Subalpina, determina lo scioglimento della società di produzione, mentre nella primavera 1917 la Corona Film sospende le lavorazioni per il richiamo del suo direttore generale, Francesco Bianco, e di gran parte del personale, tra cui il direttore di scena Giuseppe Giusti.

La crisi produttiva del cinema torinese durante la prima guerra mondiale risulta chiaramente evidenziata dai dati raccolti nella Tabella 1, relativa al numero di film prodotti dalla S.A. Ambrosio, dalla Pasquali & C. e dall'Itala Film tra il 1913 e il 1918. La Tabella rileva una drammatica contrazione produttiva delle tre “majors” cittadine proprio a partire dal 1914, di certo non giustificabile solo con la progressiva diminuzione dei film di breve metraggio (in particolare delle comiche), a profitto invece dei lungometraggi, inevitabilmente meno numerosi per ragioni economiche e organizzative. La decisa flessione produttiva registrata in questo quinquennio sarà ridimensionata ma mai più compensata nell'immediato dopoguerra.

²⁰ «La Vita cinematografica», a. V, 1-15 febbraio 1916, cit. in C. Gianetto, *Società Anonima Ambrosio; cinema muto nei documenti d'epoca del Museo Nazionale del Cinema*, cit., p. 47.

²¹ «La Cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 16, 1915, p.39.

²² Sugli operatori al fronte durante la prima guerra mondiale si veda Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, 2013.

²³ Cfr. «La Cinematografia Italiana ed Estera», a. X, n. 16, 1916, p. 69.

Tab. 1 Film prodotti da S.A. Ambrosio, Pasquali & C., Itala Film tra il 1913 e il 1918. Fonte dei dati elaborati: Aldo Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905-1931*, ANICA, Roma, 1991.

L'Itala di Pastrone è prostrata dall'enorme sforzo produttivo ed economico di *Cabiria*, responsabile di una consistente contrazione produttiva che non sarà bilanciata da un pieno sfruttamento commerciale del capolavoro della casa sui mercati internazionali, compromesso dalla guerra (scoppiata solo tre mesi dopo la sua uscita in Italia²⁴). Conscio di queste difficoltà, Pastrone abbandona per sempre il film storico e opta per due soluzioni produttive meno impegnative: i drammi passionali di ambientazione contemporanea e i film avventurosi (i più fortunati hanno come protagonista Bartolomeo Pagano, alias Maciste²⁵). Malgrado gli sforzi di rilancio (sostanzianti anche dalla costruzione, nel 1915, di un teatro di posa tra i più grandi d'Europa²⁶) nel 1917 l'azienda di Pastrone cambia ragione sociale e passa sotto il controllo di capitali romani: lo stesso artefice di *Cabiria*, nonché cofondatore della casa, sarà estromesso dal consiglio di amministrazione²⁷. L'Ambrosio, pur mantenendo fino al 1916 il primato di casa più prolifica sul piano nazionale, entra già prima della guerra in una lenta fase involutiva segnata da continui abbandoni di direttori di scena e attori di primo piano (basti pensare a Mario Caserini²⁸ e a Eleuterio Rodolfi, entrambi tentati dalla desiderio di fondare proprie case di produzione), e penalizzata dalla fuoriuscita, nel luglio 1914, di Alfredo Gandolfi, cofondatore della casa ma soprattutto suo efficiente direttore amministrativo²⁹: l'esercizio 1914-1915 si chiude, per la prima volta, con un vero e proprio

²⁴ *Cabiria* uscirà in Francia, ad esempio, solo nel 1916.

²⁵ La popolarità divistica del personaggio creato per *Cabiria* genera numerosi tentativi di imitazione, e i teatri di posa della città, proprio durante gli anni della guerra, si riempiono di forzuti, atleti, giganti buoni: Ajax (Carlo Aldini), Saetta (Domenico Gambino), Sansone (Luciano Albertini), Galaor (Alfredo Boccolini) e altri. Cfr. Jacqueline Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015; Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Crisnée, Yellow Now, 1992; Alberto Farassino, Tatti Sanguineti, *Gi uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983.

²⁶ Cfr. Alberto Friedemann, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Biblioteca Fert, 2002, pp. 129-133. Il teatro di posa è ben visibile nella terza sequenza del film *Maciste* (diretto da Vincent Dénizot nel 1915).

²⁷ L'Itala dal 1917 è controllata da Gioacchino Mecheri, fondatore nel 1914 della casa di produzione romana Tiber, poi dall'estate 1919 passa al già ricordato Giuseppe Barattolo. Sulle complesse vicende societarie dell'Itala Film, e in particolare sulla sua trasformazione in Società per azioni nel 1917, cfr. A. Friedemann, *Luoghi e modi di produzione*, in S. Alovio, G. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet Università, 2014, pp. 199-202; S. Alovio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2015, pp. 55-68.

²⁸ Caserini, direttore di scena fondamentale nel passaggio dell'Ambrosio al lungometraggio, lascia una prima volta la casa torinese nel dicembre 1912, vi fa ritorno nel 1914 (e dirige film in costume di rilievo come *La Gorgona*, da Sem Benelli, e *Monna Vanna*, da Maurice Maeterlinck) per poi lasciarla definitivamente l'anno successivo (su Caserini cfr. Stella Dagna, *L'organizzazione dello spazio nel cinema di Mario Caserini*, Tesi di laurea, Università di Milano, 2004; Ead., *Ma l'amor mio non muore! (Mario Caserini, 1913). La diva e l'arte di comporre lo spazio*, Milano, Mimesis, 2014). Rodolfi lascia l'Ambrosio alla fine del 1916, dopo avervi svolto un ruolo decisivo nel passaggio dalla comica alla commedia (spesso in coppia con Gigetta Morano) e dopo aver diretto importanti lungometraggi drammatici in costume della casa (da *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913, a *La Gioconda*, 1916).

²⁹ Gandolfi lascia l'Ambrosio per prendere parte alla sfortunata impresa produttiva della Photo-drama. Sulla storia societaria dell'Ambrosio cfr. A. Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, cit., pp. 347-399; A. Friedemann, *Luoghi e modi di produzione*, cit., pp. 186-189; Paolo Giambuzzi, *La Società Anonima Ambrosio di Torino. Le vicende societarie dalla nascita (1907) al fallimento (1924)*, «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale

«tracollo rispetto all'attivo dell'anno precedente»³⁰, e l'anno successivo, il 1916, il disavanzo risulterà addirittura triplicato. Le politiche produttive della casa durante la guerra sembrano rimettere in discussione quei criteri di qualità artistico-letteraria e di accuratezza nella direzione scenica che avevano reso possibile solo pochi anni prima il successo dei film della celebre Serie d'oro: con l'eccezione dei film diretti da Febo Mari (in particolare *Cenere*, 1916, unica prova cinematografica di Eleonora Duse, *Il fauno*, 1917, e *Attila*, 1918), la produzione Ambrosio del periodo bellico oscilla senza convinzione e con molte incertezze tra la riproposta dei film risorgimentali e dei drammi in costume e la realizzazione di drammi sentimentali, serrati feuilleton, commedie brillanti e persino film con forzuti, a imitazione dell'inimitabile Maciste. Ancora più grave è il declino dell'Aquila Films (società specializzata in film polizieschi e avventurosi non di rado a fosche tinte) che non sopravvivrà alla fine della guerra, mentre la Pasquali & C. trasferisce una parte importante della attività presso la succursale di Roma³¹.

Pur avendo concorso in modo decisivo, tra il 1912 e il 1914 all'affermazione internazionale del lungometraggio, il cinema torinese non appare quindi in grado di sostenere la sfida produttiva aperta dall'egemonia dei film di lunga durata. Sin dagli anni d'oro, quelli compresi tra il 1909 e il 1913, i produttori torinesi non riescono d'altronde a conquistarsi la fiducia delle banche e degli imprenditori più seri, né ad attirare consistenti flussi di capitali privati; il ramo cinematografico, promettendo, nella sua fase aurea (anteriore all'avvento del lungometraggio), profitti elevati e rapidi con investimenti limitati di capitale, si presta più di ogni altro settore produttivo a manovre speculative, prive di una vera visione imprenditoriale. La moltiplicazione delle società porta a una indiscriminata e dispersiva parcellizzazione dell'offerta nonché a una concorrenza «fatta con ogni mezzo, con ogni sacrificio, a rischio di qualunque pericolo, con una cieca tenacia e una sfrenatezza senza limiti»³² (basti ricordare lo scontro, tutto torinese, che nel 1913 vede contrapposte l'Ambrosio e la Pasquali, artefici di versioni concorrenti dei *Promessi sposi*³³ e de *Gli ultimi giorni di Pompei*³⁴): Quasi tutte le imprese cinematografiche torinesi, inoltre, non predispongono una pianificazione progettuale a medio-lungo termine, capace di compensare l'eventuale insuccesso di una determinata produzione, e manifestano scarso interesse per le strategie di gestione. A ciò vanno

del Cinema», nn. 56-57, dicembre 1998-marzo 1999, pp. 8-48; Claudia Gianetto, *Società Anonima Ambrosio; cinema muto nei documenti d'epoca del Museo Nazionale del Cinema*, Roma, AIRSC, 2002.

³⁰ P. Giambuzzi, *La Società Anonima Ambrosio di Torino*, cit., p. 27.

³¹ Sulla sede romana della Pasquali, e sul ruolo che in essa vi svolse Umberto Paradisi, si legga la testimonianza, non sempre precisa ma interessante, di Silvio Laurenti Rosa, in Sergio Toffetti (a cura di), *Silvio Laurenti Rosa. Un regista che si confessa*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2016.

³² *Le grandi incognite dell'industria cinematografica nazionale*, cit., p. 38.

³³ *I promessi sposi* (Eleuterio Rodolfi, Ambrosio, 1913) e *I promessi sposi* (Ubaldo Maria Del Colle/Ernesto Maria Pasquali, Pasquali & C., 1913).

³⁴ *Gli ultimi giorni di Pompei* (Eleuterio Rodolfi, Ambrosio, 1913) e *Jone, o Gli ultimi giorni di Pompei* (Giovanni Enrico Vidali, Pasquali & C., 1913).

aggiunti i pesanti limiti del sistema distributivo, caotico, poco agguerrito, e molto oneroso per le case³⁵.

La crisi produttiva torinese è ancora più evidente se la si raffronta alla situazione concorrenziale del cinema romano. La Tabella 2, dove si mette a confronto la produzione cinematografica delle due città, dimostra come negli anni del conflitto il cinema prodotto a Roma, sino a quel momento sempre minoritario rispetto a quello torinese, tolga al capoluogo piemontese il titolo di principale polo produttivo del paese.

Tab. 2. Film prodotti a Torino e a Roma tra il 1908 e il 1925. Fonte dei dati elaborati: Aldo Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905-1931*, ANICA, Roma, 1991.

Il “sorpasso”, come si può vedere, avviene nel 1917, che peraltro è l’anno decisivo nell’affermazione del divismo cinematografico femminile, un fenomeno quasi interamente romano³⁶. Proprio durante gli anni del conflitto non pochi protagonisti della scena cinematografica torinese si trasferiscono a Roma (Camillo De Riso, Pina Menichelli, Ferdinand Guillaume, Mario Caserini ecc.) presagendo l’egemonia del cinema prodotto nella capitale. A metà degli anni Venti, in un contesto di crisi strutturale del cinema nazionale, il ruolo di Torino è ormai del tutto marginale, e tale resterà per sempre. Anche in Italia, quindi, si compie quel processo di centralizzazione degli apparati industriali cinematografici che stava già caratterizzando le grandi produzioni degli altri paesi (Francia, Stati Uniti, Germania).

2. *Le sale*

A fronte di questa parabola discensiva della produzione torinese, la domanda di cinema in città non pare andare in crisi durante gli anni del conflitto, malgrado le crescenti difficoltà economiche e le

³⁵ Sui limiti strutturali della produzione cinematografica torinese si rimanda ai fondamentali e già citati studi di Alberto Friedemann.

³⁶ Anche se il cinema torinese, alla vigilia della guerra, aveva contribuito alla nascita del “diva film” (di norma un dramma mondano e passionale, segnato da amori letali, umori dannunziani, e incentrato su personaggi femminili tormentati e spesso perturbanti), grazie soprattutto a *Ma l’amor mio non muore*, diretto da Mario Caserini per la Film Artistica Gloria, e anche se a Torino fanno il loro esordio attrici di primo piano come Lyda Borelli e Diana Karenne, e vi lavora occasionalmente Leda Gys, i più importanti “diva film” del cinema muto italiano (in particolare quelli girati da Francesca Bertini e dalla stessa Borelli) sono realizzati a Roma. L’unica vera diva profondamente legata al cinema muto torinese (senza contare Italia Almirante Mazini, attrice di valore ma non celebre come le altre interpreti appena citate) è Pina Menichelli, consacrata dai film realizzati con l’Itala, e in particolare dal dittico diretto da Giovanni Pastrone alias Piero Fosco (*Il fuoco*, 1915, e *Tigre reale*, 1916). Su Pina Menichelli e il suo rapporto con Pastrone cfr. Vittorio Martinelli, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Roma, Bulzoni, 2002; S. Alovio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, cit., pp. 50-55, 115-141.

campagne per la moralizzazione dei costumi cittadini³⁷. Come osserva Antonio Gramsci nell'estate del 1916, sulle colonne dell'edizione torinese dell'«Avanti!», i cinematografi cittadini «sono sempre affollatissimi»³⁸. Gli fa eco, dal fronte opposto, il generale Caputo, presidente del Comitato regionale di mobilitazione per il Piemonte, quando, in una lettera datata 30 dicembre 1917 (poche settimane dopo la disfatta di Caporetto), ammonisce gli operai (in buona parte esonerati dal servizio militare) «a non dare brutto spettacolo al pubblico, conducendo una vita sregolata ed abbandonandosi a divertimenti eccessivi»³⁹.

Sin dal 1909 si era affermata una tendenza alla costante crescita del numero di sale cinematografiche in città. L'impennata (un aumento del 100%) si rileva tra il 1912 e il 1913. Alla vigilia del conflitto mondiale Torino è la città italiana con il più elevato numero di schermi cinematografici, capaci di accogliere spettatori di tutte le età e di tutte le classi, con un bacino di utenza in costante crescita (nel corso del primo decennio del secolo la città giunge a contare 450.000 abitanti, quasi novantamila in più rispetto alla fine dell'Ottocento).

Quando in Europa scoppia la guerra, a Torino si è dunque già compiuto un passaggio storico epocale, per quanto riguarda le trasformazioni del consumo cinematografico, un passaggio nel quale svolge un ruolo determinante la progressiva affermazione del lungometraggio a soggetto, ossia film di finzione della durata di almeno sessanta/settanta minuti (i primi anni della storia del cinema vedono unicamente cortometraggi, pellicole che potevano arrivare a un massimo di quindici/venti minuti). L'egemonia di quello che negli Stati Uniti si chiama *feature film* riduce il numero delle proiezioni giornaliere, facendo aumentare i costi di noleggio. Ne consegue la necessità di disporre di sale più grandi e capaci di accogliere un pubblico diversificato, che non è più solo quello delle classi popolari e della piccola borghesia, che avevano formato il grosso dell'audience dei primi anni di vita del nuovo medium. Ora il cinema guarda anche agli strati medio-alti della società. La conquista di questi spettatori più facoltosi, e più sofisticati in termini di gusto (da cui l'importanza del lungometraggio, che offre una maggiore complessità narrativa e drammaturgica), rappresenta un fattore chiave per la crescita dell'industria cinematografica, sul piano economico come su quello del prestigio. Ma il pubblico borghese deve essere ospitato in locali idonei, costruiti nel centro cittadino, locali in grado di competere con i grandi teatri, che quei borghesi sono abituati a frequentare. Cambiano quindi gli spazi del consumo: tra il 1913 e il 1915 aprono, soprattutto nella

³⁷ Tra i principali animatori di queste campagne vi è certamente il quotidiano cattolico «Il Momento», sostenitore delle iniziative della Lega per la Pubblica moralità guidata da Rodolfo Bettazzi. Tali iniziative sortiscono qualche timido risultato: nel febbraio 1916, ad esempio, si dispone che le giostre e i cinematografi ambulanti in arrivo per il Carnevale siano collocati non nella sede storica di Piazza Vittorio ma nella meno vistosa sede di Porta Palazzo.

³⁸ A. Gramsci, *Teatro e cinematografo*, «Avanti!», ed. di Torino, 26 agosto 1916, p.3.

³⁹ Cit. in Giancarlo Carcano, *Cronaca di una rivolta. I moti torinesi del '17*, Torino, Stampatori, 1977, p. 9.

vecchia via Roma senza portici, le prime sfavillanti cattedrali cinematografiche⁴⁰: il Royal (inaugurato l'11 gennaio 1913); l'Ambrosio (il 18 dicembre 1913), l'Alpi (3 aprile 1914), il Vittoria (3 aprile 1915), il Gherzi (7 dicembre 1915), con sale capienti, divise in diversi ordini di posti e di prezzi, a sancire l'avvenuta differenziazione sociale dei consumatori (al Vittoria, nel gennaio del 1918, per vedere *Il bacio di una morta*, tratto da Carolina Invernizio e uscito nell'agosto dell'anno precedente, il biglietto di galleria costa due lire, quello delle prime file della platea una lira e mezzo e quello delle seconde file una lira)⁴¹. Si tratta, per citare ancora Gramsci, di «cinematografi lussuosi, come non ce ne sono molti in Europa»⁴², sempre più raffinati e magnificenti dal punto di vista architettonico, con facciate che esibiscono eclettici florilegi di stili, scaloni e balaustre, ampie sale d'attesa e da caffè, dehors (come il *Jardin d'été* dell'Ambrosio), platee con ricche decorazioni ornamentali, rivestimenti di alabastro, velluti, potenti lampade.

Come si evince dalla Tabella 3, una flessione nel numero delle sale si registra nel 1916, poi confermata anche nel 1917-1918, ma a chiudere, o a riconvertirsi in altre attività (per esempio in caffè concerto) sono soprattutto locali periferici di terza e quarta categoria, oppure i locali sotterranei, di cui nel 1915 si dispone per ordine prefettizio l'inagibilità per ragioni di igiene e di sicurezza. Non si può escludere che tale flessione sia da imputare anche alle conseguenze della già accennata riforma fiscale, entrata in vigore, tramite Regio Decreto, il 16 dicembre 1914⁴³ e vanamente contrastata dalle sale cinematografiche cittadine (costituitesi per l'occasione anche in un'Associazione fra i cinematografisti del Piemonte⁴⁴). La nuova tassa penalizza maggiormente i cinematografi popolari, come si rileva sulla stampa di settore e come denuncia, al ministro delle Finanze Daneo, Ernesto Maria Pasquali, produttore e presidente dell'Unione Italiana Cinematografisti: la tassazione è infatti più consistente sui prezzi più bassi (con un prelievo del 50% sui biglietti da 10 centesimi), mentre cinematografi di "primo passaggio" sono poco penalizzati (il prelievo sui biglietti da 1 lira, o 1 lira e 50 centesimi, si limita al 20%).

⁴⁰ Sulla storia delle sale cinematografiche di Torino cfr. prima di tutto il fondamentale Maria Grazia Imarisio, Diego Surace, Marica Marcellino, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino*, Torino, Neos, 1996; utile anche la documentata sintesi di Paolo Poncino, *Breve storia del cinema torinese*, Torino, Bolaffi, 1996.

⁴¹ Ma per film di particolare pregio, i prezzi potevano salire, anche in modo notevole. Sempre nel 1918, al cinema Gherzi, per *Rapsodia satanica*, prodotto dalla Cines e diretto da Nino Oxilia, con partitura del grande compositore Pietro Mascagni, che dirige personalmente l'orchestra, la platea costa 5 lire e la galleria 10. Il costo così alto si spiega col fatto che, prima del film, è previsto un ricco spettacolo musicale: la violoncellista Onarina esegue il *Notturmo* di Chopin, e sempre Mascagni dirige un poema sinfonico di Camille Saint-Saëns, *Le rouet d'Omphale*.

⁴² A. Gramsci, *Teatro e cinematografo*, cit.

⁴³ Cfr. *La nuova tassa sui cinematografi*, «La Stampa», 15 novembre 1914, p. 2.

⁴⁴ Cfr. *L'associazione fra i proprietari di cinema del Piemonte*, «La Vita cinematografica», a. VI, n. 25, 15 aprile 1915, p. 31. All'associazione però non aderiscono le sale di primo passaggio, meno penalizzate dalla nuova tassa.

Tab. 3 Sale cinematografiche a Torino tra il 1914 e il 1918. Fonte dei dati elaborati: Maria Grazia Imarisio, Diego Surace, Marica Marcellino, *Una città al cinema. Cent'anni di sale cinematografiche a Torino*, Torino, Neos, 1996.

Negli anni della guerra non si è ancora entrati nell'era dello spettacolo a film unico. Il programma in genere prevedeva un film principale (che poteva durare tra i 45 e i 90 minuti) e poi, a complemento, una comica o una breve commedia, e quello che all'epoca si chiamava un film "dal vero", ossia un film di non fiction (un documentario, per intenderci, per quanto tra questi termini esistano leggere sfumature, sulle quali non c'è modo di soffermarsi in questa sede). Il "dal vero" poteva essere un titolo autonomo oppure il numero di un cinegiornale (serie di non fiction con uscita periodica, introdotte già prima della guerra), che nel 1914-'18 era quasi sempre legato all'attualità bellica. In media un film teneva il cartellone per una settimana, poi passava nelle sale di seconda categoria, quindi nelle sale di borgata, ma se non piaceva veniva tolto anche prima. Al contrario, se aveva successo, poteva restare anche diverse settimane. I costi di produzione erano assai più bassi di quelli di oggi, per cui si facevano più film, che magari circolavano anche per alcuni anni, ma in genere – lo ribadiamo – senza stare a lungo in una singola sala.

3. *Il pubblico, la guerra*

L'indagine sulla ricezione sociale dei film, e quindi sul pubblico, è sempre problematica, per l'esiguità delle fonti disponibili, e per la conseguente difficoltà di sapere con precisione quali e quanti⁴⁵ spettatori frequentassero le sale. In questa sede si è scelto di lavorare principalmente sui quotidiani cittadini, selezionandone i quattro più importanti, diversi per orientamento politico e culturale: «La Stampa», «Il Momento», la «Gazzetta del Popolo», «Il Giornale» (già «Gazzetta di Torino»). Nel condurre uno spoglio analitico di questi quotidiani si è portata l'attenzione non tanto sui discorsi legati al cinema (la *querelle* sul cinema come arte o non arte, le prime riflessioni proto-teoriche o i primi segnali, in verità piuttosto timidi, di una riflessione critica sui film), quanto sulle informazioni relative alla programmazione delle sale cinematografiche. L'obiettivo della ricerca era infatti capire quanti e quali film fossero stati visti dal pubblico torinese durante la guerra. I quattro quotidiani nel loro insieme ci hanno fornito dei dati interessanti, e sino ad oggi mai raccolti ed

⁴⁵ Le indicazioni quantitative sul pubblico sono estremamente rare nelle fonti d'epoca, e non attendibili con certezza (i dati potevano essere gonfiati per ragioni pubblicitarie). «La Stampa» del 20 settembre 1915, per esempio, segnala che il film patriottico *Alla bajonetta!* (Eduardo Bencivenga, Polifilm) è stato visto, in una settimana, da 23554 spettatori, con una media giornaliera di 3900 presenze: una cifra considerevole ma potenzialmente compatibile con le dimensioni del cinema Vittoria, sede delle proiezioni, capace di 1500 posti (cfr. *Il XX settembre – Alla bajonetta! al Cinema-teatro Vittoria*, «La Stampa», 20 settembre 1915, p. 3).

elaborati, sulla programmazione delle sale torinesi di prima visione, o – come si diceva più spesso all’epoca – di “primo passaggio”: Itala, Gherzi, Ambrosio, Splendor, Borsa, Vittoria, Alpi. Sono stati censiti 1376 titoli programmati in queste sale tra l’agosto 1914 e il dicembre 1918: italiani non-torinesi (559), torinesi (386), stranieri (251), non identificati (180). Dei titoli identificati, 1026 sono di finzione e 170 “dal vero”.

Tab. 4. Film programmati a Torino dal 1° agosto 1914 al 31 dicembre 1918 nei principali cinema torinesi (1376 titoli). Fonti: «La Stampa», «Il Momento», la «Gazzetta del Popolo», «Il Giornale» («Gazzetta di Torino»).

Prima di condurre una verifica su quale fosse la presenza (e il peso) del tema della guerra nei film – di produzione torinese e non – del 1914-’18, è necessario fare una premessa. Quando si parla della presenza della Grande guerra nei film dell’epoca, in realtà si fa riferimento a cose abbastanza diverse. Per sciogliere questo nodo, è necessario chiamare in causa due distinte coppie concettuali. Da una parte c’è l’opposizione *fiction vs. non fiction*. Come abbiamo detto, nella seconda metà degli anni Dieci del Novecento, il grosso della produzione cinematografica è ormai composta da lungometraggi a soggetto, accanto ai quali però sussistono i film “dal vero” (che nella fase aurorale della storia del cinema avevano rappresentato il grosso della produzione). L’altra coppia oppositiva è quella composta da *film di propaganda vs. film patriottici*. I primi sono film prodotti o commissionati da strutture governative, come ad esempio la Sezione Cinematografica del Regio Esercito, fondata all’inizio del 1917. L’obiettivo di tali film non è realizzare utili. Non si tratta di prodotti commerciali. I film di propaganda servono a veicolare specifici messaggi governativi legati allo sforzo bellico (ad esempio, invitano gli spettatori a finanziare il prestito di guerra), oppure, in modo più generico, cercano di sostenere il morale della nazione, esibendo l’efficienza delle nostre forze armate e dell’apparato industriale che le sostiene. I film patriottici, invece, sono film realizzati da case di produzione che agiscono in base alla logica di mercato, e che dunque “usano” la guerra – al di là dell’eventuale sincero patriottismo dei cineasti – per vendere biglietti.

Dunque, sotto l’etichetta “film che parlano della guerra”, abbiamo quattro diverse tipologie di prodotti. Quella numericamente più ampia è composta dai film di finzione patriottici. Vittorio Martinelli li definisce un vero e proprio genere (di cui però il pubblico si stanca presto)⁴⁶. Sono lungometraggi che mettono in scena la guerra in corso, o anche l’epopea risorgimentale, cui si

⁴⁶ Cfr. V. Martinelli, *L’eterna invasione. Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, Gemonia, La Cineteca del Friuli, 2002, p. 6.

ricorre con lo scopo evidente di alimentare l'amor di patria e presentare la partecipazione italiana al conflitto europeo quale prosecuzione ideale di quella eroica stagione (la Grande guerra come "quarta guerra di indipendenza")⁴⁷. Ci sono – pochissimi – film di finzione di propaganda: cortometraggi "pubblicitari", come *Befana di guerra* (1915), che promuove il prestito di guerra. Ci sono i film di non fiction a carattere patriottico, ossia cortometraggi "dal vero" realizzati – soprattutto nel 1916 – da case di produzione che ottengono dal Comando Supremo il permesso di mandare dei cineoperatori al fronte. E ci sono, da ultimo, i film di non fiction di propaganda: cortometraggi dal vero realizzati dalla suddetta Sezione Cinematografica del Regio Esercito o da un'analogha struttura della Marina. (In verità, la differenza tra queste due ultime tipologie è sottile: lo stile è largamente identico, anche perché, in diversi casi, il personale che li realizza è il medesimo). Ovviamente, queste tipologie riguardano la produzione italiana come quella straniera. Infatti, per quanto il grosso delle pellicole che passano sugli schermi torinesi e italiani siano di produzione nazionale, c'è una discreta percentuale di film provenienti dall'estero, soprattutto Danimarca, Francia e Stati Uniti, e che in parte sono legati alla guerra.

Un'ultima questione. L'industria del cinema si mobilita a favore della guerra realizzando dei film, ma lo fa anche utilizzando le sale cinematografiche per iniziative patriottiche e/o propagandistiche. Negli anni Dieci, a volte le sale cinematografiche venivano utilizzate per forme di spettacolo e di intrattenimento ibride: insieme alla proiezione di una pellicola si tenevano balli, tè, veglioni di capodanno, feste per bambini, conferenze. Dunque, è naturale che, dal "maggio radioso" in avanti, le sale cinematografiche divengano occasionalmente luoghi in cui si tengono discorsi patriottici, si fanno conferenze di geopolitica, si raccolgono fondi per i combattenti e le loro famiglie, o per i profughi delle province del Nord-Est invase dal nemico. Ad esempio, al cinema Ambrosio (che si trovava nello stesso punto di corso Vittorio Emanuele II dove sorge ancora oggi, anche se all'epoca occupava una porzione molto più ampia dell'isolato), il 30 maggio del 1915 si tiene un raduno patriottico; il 10 giugno una giornata in favore della Croce Rossa; il 27 giugno viene proiettato un "dal vero" a soggetto bellico, della durata inusitata di 2.000 metri (si tratta di un lungometraggio, cosa molto rara per il non-fiction degli anni Dieci), accompagnato da un coro di signorine inglesi, francesi e italiane che intonano *L'inno a Salandra*; il 1° luglio c'è una conferenza organizzata da gruppi interventisti; il 3, a fine serata, viene letto il bollettino di guerra:

Terminato lo spettacolo, apparve sullo schermo del grande salone, il comunicato del gen.
Cadorna delle ore 23.

⁴⁷ Sulla rappresentazione del Risorgimento nel cinema italiano degli anni Dieci, cfr. Giovanni Lasi, *Il Risorgimento nel cinema all'epoca del muto*, in Id. e Giorgio Sangiorgi (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905-2010*, Faenza, Edit Faenza, 2011, pp. 17-32.

Tutto il pubblico lesse con evidente compiacimento le buone notizie della nostra guerra vittoriosa, e continuerà a leggerle ogni sera perché il «Cinema Ambrosio», sempre primo in tutte le generali iniziative, si è assicurato anche questa primizia interessantissima.⁴⁸

Senza considerare che le sale cinematografiche, in quanto ritrovi pubblici, potevano anche divenire teatro di manifestazioni politiche estemporanee, a prescindere dalla pianificazione degli esercenti. Paolo Spriano, nella sua *Storia di Torino operaia e socialista*, racconta di un giovane metalmeccanico della Fiat che, al cinema Odeon, sul finire del 1911, fischia “una film” (negli anni Dieci, la parola “film” era di sesso femminile, in quanto sinonimo di “pellicola”) che inneggia alla spedizione libica e viene aggredito dagli altri spettatori, al grido di: «Fuori il turco!»⁴⁹. Nel luglio del 1915, la «Gazzetta del Popolo» riporta un avvenimento simile. Davanti al cinematografo Volta, viene arrestato un uomo che ha gridato in francese: «Abbasso l'Italia, viva l'Austria!»⁵⁰.

Ma veniamo alla programmazione cinematografica *stricto sensu* e al suo rapporto con la guerra. Dalla nostra ricerca è emerso un andamento discontinuo, con fasi tra loro molto diverse. C'è un primo periodo che va dai mesi precedenti l'ingresso dell'Italia nel conflitto a tutto il 1916. Qui l'impegno dell'industria del cinema per la guerra è piuttosto marcato. Soprattutto dopo il coinvolgimento italiano, ma in parte già durante i mesi della neutralità, alcune case di produzione e alcune sale cinematografiche si segnalano per un chiaro indirizzo interventista, per certi versi incoraggiato dalle autorità. Un passaggio sintomatico, nel gennaio del 1915, è l'uscita di *Nozze d'oro* (Luigi Maggi, S.A. Ambrosio), film a soggetto risorgimentale, realizzato nel 1911 e presentato con grande successo all'Esposizione di Torino, ma successivamente bloccato dalla censura, perché all'epoca l'Italia era schierata con l'Austria, di cui non si voleva urtare la sensibilità⁵¹. In un contesto politico completamente mutato, ora la pellicola risulta utile. «Il Giornale» sottolinea che il film mostra italiani e francesi battersi a fianco a fianco (una sequenza mette in scena la battaglia di Palestro del 1859, dove le forze piemontesi furono affiancate dagli zuavi di Napoleone III)⁵². Al cinema Ambrosio, *Nozze d'oro* viene inserito in un programma schiettamente interventista: un film “dal vero” sulle esequie di un giornalista repubblicano, volontario nella Legione garibaldina, caduto sul fronte delle Argonne, *I funerali del tenente garibaldino Lamberto Duranti ad Ancona*, e il lungometraggio francese *La Marsigliese*. Al termine della proiezione, a tutti i bambini presenti in sala viene fatto dono di una trombetta con i nastri italiani e francesi (il paese è ancora in pace, ma la militarizzazione dell'infanzia, tipica della

⁴⁸ «Il Giornale («Gazzetta di Torino)», 3 luglio 1915, p. 3.

⁴⁹ Cfr. Paolo Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 236-237.

⁵⁰ Cfr. «Gazzetta del Popolo», 9 luglio 1915, p. 6.

⁵¹ Sulla censura di *Nozze d'oro* e altri casi analoghi, cfr. Sergio Raffaelli, *Pellicole censurate per rispetto della Triplice Alleanza*, in «Storia e problemi contemporanei», n. 23, a. XII, 1999, pp. 53-66.

⁵² Cfr. «Il Giornale (Gazzetta di Torino)», 14 gennaio 1915, p. 1.

“guerra totale”, è già partita). A fine marzo, al cinema Borsa si abbinano *Il tamburino sardo* e il “dal vero” *La flotta anglo-francese all’assalto dei Dardanelli*, una produzione presumibilmente francese o britannica. Due mesi dopo – siamo già nel “maggio radioso” – all’Ambrosio parla un deputato belga, in tour nelle città italiane per promuovere la causa interventista.

Con l’ingresso in guerra dell’Italia e fino a tutto il 1916, le film patriottiche si moltiplicano, così come gli interventi politici di vario genere nelle sale. Se nel 1915 troviamo soprattutto film di finzione, nel 1916, quando alcune case di produzione riescono a vincere la ritrosia del Comando Supremo ad ammettere cineoperatori al fronte (anche in altri paesi, per esempio la Gran Bretagna, le autorità militari, nella prima fase della guerra, si dimostrano diffidenti verso il nuovo medium), compaiono anche i film “dal vero”, come *La battaglia di Gorizia* di Luca Comerio, che ottiene un notevole successo di pubblico.

Nel 1917 le cose cambiano. La presenza quantitativa di film legati alla guerra cala in modo sensibile. È vero che *Maciste alpino* (realizzato dall’Itala Film nel 1916, esce a Torino a metà gennaio del 1917) ottiene un grosso successo di pubblico, ma la cosa, almeno in parte, deve essere legata alla estrema popolarità di questo eroe dalla forza prodigiosa. A riprova del fatto che, a questo punto, i film sulla guerra non sono più molto popolari, si pensi che il 19 dicembre 1917 (dunque dopo Caporetto), Francesca Bertini, una delle più importanti dive del cinema italiano, partecipa, all’Ambrosio, a un’iniziativa benefica per le famiglie dei soldati, ma presentando un film, *La piccola fonte*, da Roberto Bracco, che non ha niente a che vedere con la guerra. Ora, le iniziative patriottiche hanno bisogno di appoggiarsi a pellicole di puro intrattenimento. Unica vistosa eccezione al calo di interesse del pubblico verso i film che parlano della guerra è costituita da un “dal vero”, presumibilmente inglese, intitolato *La battaglia dei “Tanks”*. La pellicola rimane nelle sale di prima visione per diverse settimane, che all’epoca – lo abbiamo detto – è un risultato piuttosto eccezionale. Però, si può ipotizzare che il successo di questo film sia dovuto soprattutto alla curiosità che i carri armati generano nel pubblico, sempre interessato ai nuovi ritrovati dell’industria bellica e alle guerre futuribili.

Il primo semestre del 1918 costituisce una specie di buco nero. I quotidiani torinesi quasi non riportano notizia di titoli legati alla guerra. Ovviamente, questo non vuole dire che non ve ne fossero. Qualche “dal vero” doveva circolare per forza, visto che l’anno prima le autorità avevano decretato l’obbligo di proiettare le pellicole di propaganda della Sezione Cinematografica dell’Esercito e di altre strutture pubbliche. Gli esercenti però cercavano di sottrarsi al provvedimento, proprio a causa dello scarso favore che tali produzioni riscontravano presso il pubblico⁵³. Il fatto che sui giornali non se ne parli significa che i proprietari delle sale non

⁵³ Cfr. S. Pesenti Campagnoni, *WWI La guerra sepolta*, cit., pp. 172-173.

credevano in questi film, e dunque non facevano nulla per promuoverli. Infatti, le “recensioni” che all’epoca appaiono sui quotidiani sono nella maggior parte dei casi delle pubblicità camuffate. Tra il gennaio e il giugno del 1918, a Torino, i film di maggior successo sono pellicole che non hanno niente a che fare col conflitto in corso: *Tosca*, un “diva film” con Francesca Bertini, e *Intolerance*, capolavoro del grande regista americano David Wark Griffith, obliquamente pacifista (il film è del 1916, ed è legato al dibattito tra isolazionisti e sostenitori dell’intervento, ma è alquanto improbabile che il pubblico italiano avesse colto questo aspetto del film). *Mariute*, film patriottico con la Bertini, esce a metà maggio, ma scompare praticamente subito. Non solo, ma in alcuni casi la natura politica della pellicola viene occultata. Il 13 maggio, la «Gazzetta di Torino»⁵⁴ ospita un lungo articolo in cui si insiste sul fatto che la pellicola presenta una sequenza dove Francesca Bertini esegue una minuziosa toilette, senza però esplicitare che si tratta di un film patriottico. Solo il 18 maggio il quotidiano pubblica un secondo articolo, in cui si legge che *Mariute* contiene un «tragico sogno della Patria invasa»⁵⁵.

Nel primo semestre del 1918, a Torino, il cinema è una vera zona franca, uno spettacolo di pura evasione. In sala ci si va per ridere con i divi – nazionali o esteri – dei film comici (si sta imponendo il mito di Charlot), o piangere con i melodrammi nostrani. Questo silenzio del cinema sulla guerra è tanto più sorprendente in quanto, nella pagina della cronaca cittadina della «Gazzetta del Popolo» e della «Stampa», attorno agli articoli su questi film di evasione, si dispiega il ventaglio delle mille iniziative patriottiche cittadine: raccolte di fondi per i combattenti e i profughi, conferenze, manifestazioni nei teatri (che paiono molto più attivi dei cinema sul piano patriottico), campagne per il prestito di guerra, giuramenti collettivi dei torinesi, le lauree *ad honorem* del Politecnico e dell’Ateneo conferite agli studenti caduti (però, mentre il Politecnico largheggia, l’Ateneo limita il provvedimento a coloro che erano in regola con gli esami e avevano già chiesto la tesi: un po’ come dire che, in fondo, i fuori corso la pallottola austriaca se l’erano meritata). Nella prima metà del 1918, i cinema torinesi sono estranei a quella che, nel suo pamphlet su Caporetto, uscito nel 1921, Curzio Malaparte chiama la «réclame della guerra»⁵⁶.

È probabile che si tratti, almeno parzialmente, di un fenomeno specifico del capoluogo piemontese. A Milano, ad esempio, come si evince sfogliando il «Corriere della Sera», il primo semestre del 1918 vede una discreta presenza di film di propaganda, in particolare nel mese di marzo, con

⁵⁴ Fino al 30 settembre del 1917 la testata si chiama «Il Giornale (Gazzetta di Torino)». Poi i due poli si invertono e diventa la «Gazzetta di Torino (Il giornale)». Alla fine del dicembre del 1918 cambia di nuovo nome, uscendo come «Il Paese».

⁵⁵ Cfr. «Gazzetta di Torino», 18 maggio 1918, p. 3.

⁵⁶ Vedi Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano, Mondadori, 1981 (pubblicato in prima edizione nel 1921 con il vero nome dell’autore, Kurt Erich Suckert). L’autore, volontario della prima ora e combattente coraggioso, a guerra finita polemizza con gli interventisti da scrivania, coloro che «vivevano in margine alla guerra facendone la “réclame” e godendone i benefici» (p. 114).

proiezioni organizzate addirittura al Teatro alla Scala, che peraltro era già stato impiegato in precedenza per iniziative di questo genere⁵⁷. Il 2 marzo si segnala *Per la Pace e per la Vittoria*, corto propagandistico con Lyda Borelli che impersona niente meno che “la Patria”. Il 5 marzo, un ampio articolo intitolato *La propaganda cinematografica* annuncia la prossima proiezione alla Scala di *L'altro esercito*, un “dal vero” realizzato dalla Cines per conto del Ministero per le Armi e le Munizioni. Inoltre, l'articolo dice che il prefetto di Milano ripristina gli orari abituali dei cinema, anche per permettere una più capillare ed efficace distribuzione dei film di propaganda. Questo particolare non è irrilevante. La riduzione degli orari di apertura di cinema e teatri era stata varata l'anno precedente, in tutte le città, insieme ad altre misure analoghe, come la riduzione delle corse dei tram, al fine di risparmiare l'energia elettrica. Il fatto che il prefetto di Milano scelga di mettere in secondo piano le ragioni economiche, per agevolare la circolazione dei film di propaganda, vuole dire che le autorità e la classe dirigente del capoluogo lombardo credevano nell'uso del cinema come strumento politico. Non per niente, in questi stessi giorni, nel cinema Centrale, in piazza del Duomo, dove si proiettano *Resistere!* e *Per la Pace e per la Vittoria*, reduci mutilati parlano agli spettatori per raccogliere fondi. Al cinema Monforte, invece, nel quadro di una serata per i figli dei combattenti, un ufficiale degli alpini tiene un'orazione sul tema «Cuore e patria». All'intervento seguono film prodotti dal Ministero della Marina. L'8 marzo sugli schermi cittadini arrivano *Il bombardamento di Padova*, *L'artiglieria italiana sul Monte Grappa* e il summenzionato *L'altro esercito*. Quest'ultimo titolo è particolarmente interessante. Alla proiezione alla Scala presenziano il prefetto, diversi esponenti del mondo imprenditoriale, le autorità militari. E ci sono anche operai portati dagli industriali stessi. Il 15 marzo, *L'altro esercito*, cui si affianca *Le tanks italiane* (di nuovo l'interesse per le novità tecnologiche, questa volta orgogliosamente nazionali), passa al Centrale, dove viene proiettato anche di mattina. Le matinée, si legge sul «Corriere della Sera», sono organizzate dal Comitato di Mobilitazione Industriale per la Lombardia pensando specificamente agli operai. È evidente l'intenzione di rafforzare il fronte interno e combattere la propaganda disfattista e rivoluzionaria tra il proletariato. *L'altro esercito* è un film che appunto illustra l'importanza degli operai delle industrie belliche per la vittoria finale. È un film “motivazionale”, e le autorità si preoccupano di fare in modo che lo vedano soprattutto gli operai. Il 22 marzo, un altro articolo, dove si nomina anche il film *L'eroe del sottomarino D2* (presumibilmente un lungometraggio patriottico), ribadisce la presenza di proiezioni mattutine per gli operai. Il giorno seguente, si legge che *L'altro esercito* passa in una terza sala, il Palace. In sostanza, questo “dal vero” del Ministero per le Armi e le Munizioni viene proiettato per due

⁵⁷ Nell'ottobre del 1917, alla Scala viene proiettato il “dal vero” *La battaglia della Bainsizza*. Cfr. Irene Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale*, «Archivio storico lombardo», a. CXVII, vol. 8 (1991), pp. 335-336.

settimane di fila, con un ampio battage pubblicitario.

In quei giorni, a Torino, non si verifica nulla di paragonabile allo sforzo propagandistico del Comitato di Mobilitazione Industriale lombardo. I film summenzionati non vengono mai citati dalla stampa torinese. Forse non arrivano in città, oppure, se arrivano, vengono distribuiti in sordina. Di sicuro, nessuno si azzarda a organizzare delle matinée patriottiche per gli operai torinesi. E dire che proiezioni di questo genere erano avvenute in passato. La «Gazzetta del popolo» del 3 aprile del 1915, a pagina 7, presenta un'ampia inserzione pubblicitaria del cinema Ambrosio, che propone una matinée per gli operai, con la proiezione di un “dal vero”, presumibilmente americano, sulle officine Ford. Perché, nel marzo del 1918, a Torino, nessuno ha pensato di replicare quella formula con *L'altro esercito*? Evidentemente perché si riteneva il proletariato locale – che meno di un anno prima aveva eretto barricate in vari punti della città, invocando il pane e la pace – rappresentasse un pubblico del tutto inadatto a quel genere di spettacolo.

La situazione cambia a partire dalla fine di giugno, quando il trauma di Caporetto è ormai riassorbito e la prospettiva di una vittoria si è fatta più concreta. Il primo film “dal vero” viene segnalato il 21 giugno: *Monte Grappa, tu sei la mia Patria!*, della Sezione Cinematografica del Regio Esercito. Sempre il 21 giugno, al cinema Ghersi, si proietta *La maschera del barbaro*, dell'Ambrosio, film di finzione patriottico, insieme a *Venezia e il Basso Piave*, «meravigliosa “film” edita dal Ministero della Marina», dove si possono vedere «per la prima volta [...] “lanciafiamme in azione”»⁵⁸. Di nuovo, si attira il pubblico con la novità tecnologica. Da qui in avanti, i film patriottici e di propaganda tornano a essere una presenza consistente nelle sale cittadine, sino alla vera e propria esplosione, a fine anno, di film “dal vero” che celebrano la vittoria, con le immagini dell'ingresso delle nostre truppe a Trento e dell'arrivo del Re a Trieste.

Dunque, quali considerazioni trarre da questo percorso così articolato? Essenzialmente due.

Prima considerazione. Per ciò che riguarda il sistema industriale, possiamo dire che quando l'Italia entra in guerra, le case di produzione – torinesi e non – si schierano per l'intervento, pur nella consapevolezza che la rottura del sistema di scambi internazionali causato dal conflitto rappresenti una grave minaccia, visto che i loro introiti dipendono in misura consistente dall'esportazione. Si pensi che già nel gennaio del 1915 si lamentano difficoltà di approvvigionamento di pellicola vergine, che i produttori italiani importavano dall'estero. Questa scelta di campo apparentemente incongruente è dettata sia da ragioni ideologiche (il patriottismo sincero di molti dirigenti e cineasti), sia dal fatto che le case di produzione probabilmente vedono nella guerra un'occasione per accreditare il cinema quale medium “serio”, patriottico ed educativo oltre che ludico, a fronte di una classe dirigente che non guardava con particolare simpatia ai film, come dimostrano

⁵⁸ «Gazzetta del popolo», 21 giugno 1918, p. 3.

l'introduzione della censura e l'aggravio della pressione fiscale sulle sale cinematografiche. Dunque, la guerra come occasione per l'industria cinematografica di divenire organica alla cultura nazionale, al pari del teatro, ed espandere i confini della propria audience. È un fenomeno che si verifica anche in altri paesi, come gli Stati Uniti⁵⁹. In sostanza, il conflitto mondiale arriva ad aiutare quel progetto di conquista del pubblico borghese avviato prima dello scoppio della guerra (passaggio al lungometraggio, costruzione di sale lussuose in centro città), di cui si è detto.

Seconda considerazione. Questo sostegno alla guerra da parte del cinema non è affatto lineare, almeno a Torino. Produttori ed esercenti non possono prescindere dai gusti del pubblico. Come abbiamo visto, ci sono momenti in cui l'industria viene meno alla sua vocazione patriottica. Si potrebbe forse ipotizzare – il paragone con Milano spinge in questa direzione – che il pubblico di Torino, una città piuttosto tiepida rispetto all'intervento, che nell'estate del 1917 conosce un vasto movimento di rivolta, perda progressivamente interesse per i film che parlano del conflitto. Il calo di film sulla guerra dal 1915 al 1918 rappresenta un dato nazionale. Enrico Gaudenzi, nell'introduzione alla filmografia dei film di finzione italiani sulla Grande guerra da lui stilata insieme a Giorgio Sangiorgi, a proposito del periodo 1914-'18 osserva: «Oltre la metà dei 90 titoli che vengono prodotti sulla guerra in corso sono presentati in censura nei primi dodici mesi del conflitto»⁶⁰. Però, a Torino la decrescita è particolarmente accentuata. Per tutta la durata del conflitto, molti dei film patriottici e di propaganda che circolano in altre città nel capoluogo piemontese non sono programmati, o quanto meno la stampa non ne riporta notizia, il che – lo ripetiamo – è comunque significativo sullo scarso appeal di questo tipo di film sul pubblico locale, soprattutto su quello di estrazione proletaria. La Torino degli anni Dieci del Novecento è una città nettamente divisa in campi contrapposti. Mario Soldati, nel suo romanzo di argomento (anche) cinematografico *Le due città* (il titolo fa riferimento a Torino e Roma quali centri propulsivi dell'industria cinematografica italiana), racconta questa spaccatura tra i quartieri operai e il centro, dove vivono spensierati gli studenti universitari, che nulla vogliono sapere dei fatti gravi che accadono in barriera (siamo nel biennio rosso):

La stessa topografia di Torino favoriva una certa ignoranza. Erano due zone di residenza contigue, concentriche, eppure rigorosamente separate, come se un perimetro lunghissimo di portici e viali fosse in realtà di invisibili, invalicabili mura: di qua il centro borghese, di là la periferia operaia. Quest'ultima, sì, aveva in quello alcune teste di ponte: ma una sola veramente importante, la Camera del Lavoro in corso Siccardi.

⁵⁹ Cfr. Leslie Midkiff DeBauche, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

⁶⁰ Enrico Gaudenzi, *La grande guerra sullo schermo. L'evoluzione del cinema di finzione italiano sulla prima guerra mondiale (1915-2013)*, in Id. e G. Sangiorgi, *La prima guerra mondiale nel cinema italiano. Filmografia 1915-2013*, Ravenna, Longo, 2014, p. 14.

Gli studenti udivano talvolta il crepitio delle mitragliatrici: molto lontano, dalle parti di barriera San Paolo.⁶¹

Ma il cinema è un'arte di massa, deve saper parlare agli operai come agli studenti (cercando di far dimenticare le mitragliatrici). E per far questo, torniamo a ripeterlo, non può prescindere dai sentimenti più profondi del pubblico, anche di quello che, nelle sale di via Roma, può permettersi solo un biglietto di platea in seconda fila.

⁶¹ Mario Soldati, *Le due città*, Milano, Garzanti, 1964, p. 71.